

مقاربات أسلوبية في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا

إبراهيم عبد الجواد

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤنة، الأردن

ملخص

تأتي هذه الدراسة ضمن الجهود التي تحاول قراءة النصوص النقدية التراثية قراءة ثانية على ضوء الدراسات النقدية الحديثة، بغية إعادتها إلى ساحة الفكر العالمي بوضعها على الخريطة العامة للدراسات الأسلوبية الحديثة. وقد كشفت هذه الدراسة عن ملحظ من ملاحظ توصل الفكر الإنساني بمقارنة النص النقدي في كتاب 'عيار الشعر' لابن طباطبا مقارنة أسلوبية، ووقفت على مدى اهتمام ابن طباطبا ووعيه بركائز العملية الإبداعية الثلاث: المبدع والنص والمتلقي، واختبرت حميمية العلاقة العضوية بين هذه الركائز عنده.

Abstract

This study endeavors to re-read the traditional critical texts from anew viewpoint which resulted from modern critical studies.

This new reading will help the contemporary world thought to make out modern stylistic studies of atext.

The study revealed several significaut points about the continuity of human thought and its relation to the critical text concerning its relative style in A'yar Ashi'r. The study also Focused on Ibn Tabatiba's awareness of creativity's three focal stands: The creator the text, and the reader taking into consideration the close relationship between these three stands.

المقدمة :

تأتي هذه الدراسة بعد معايشة للدرس الأسلوبي مدّة ليست قصيرة، وقد هداني إليها أمران، الأول تجده في مقولات غير واحد تؤكد أن علم الأسلوب ذو نسب عريق في التراث النقدي والبلاغي (١)، والآخر أن استعراضي للدراسات الأسلوبية التي أخذت على عاتقها قراءة النصوص التراثية؛ والبلاغية في ضوء الدرس الأسلوبي الحديث لا تكاد تشير إلى ابن طباطبا في عيار الشعر إلاّ اشارات هامشية لا تكشف عن ملاحظ الفكر الأسلوبي عنده، وهي دراسات ليست بالقليلة (٢).

وتنطلق هذه الدراسة ابتداء من الإقرار بتواصل الفكر الإنساني ونغوه، ومحاولة مقارنة النص النقدي في كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا مقارنة أسلوبية، وهي انطلاقة قائمة على مباشرة التراث والمعاصرة من مبدأ التفاعل والصلة بين التراث ووعينا المعاصر. وتحاول هذه الدراسة الكشف عن مظاهر في النص النقدي التراثي تلتقي مع مظاهر الحداثة، بعيداً عن منطق التقليد الأعمى.

وتؤمن هذه الدراسة بالمنطق الداخلي الخاص بنصوص ابن طباطبا التراثية من جهة، بيد أنها تتعامل معها بالوعي المعاصر للنقد من جهة أخرى، فهي لا تخلع عنها أزياءها ومفاهيمها لتكسوها أزياء جديدة، وإنما تبث فيها روح الحداثة من بحر رؤى الدرس الأسلوبي الحديث، فهي قراءة ثانية في فكر ابن طباطبا النقدي تحاول إعادة الوشائج بين الفكر النقدي العربي التراثي والفكر النقدي الحديث ولا سيما في حقل الأسلوبيات الحديثة.

وقد استضاءت هذه الدراسة بافتراضات طرحها بعض الدارسين جاءت نتائجها تقرّ بوجود مفهوم للأسلوب في التراث النقدي العربي، ولا سيما إذا رمنا البحث في الأسلوب مفهوماً دون المصطلح (٣)، وإننا سنبحث في «عيار الشعر» عن مساقط الضوء التي تنبصر بها ما بلغته الدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد تقع على تصورات ومسائل وأفكار جزئية مما يقع فيها التوارد ما بين التراث والمعاصرة.

وجاءت هذه الدراسة بعيدة عن المقدمة النظرية لإيمان الباحث أنها ستتسرب إلى ثنايا المتن بين الفينة والأخرى، فرأى أن تكون في أماكنها للإيجاز والبعد عن التكرار، وكان هناك عنوان «مفهوم الأسلوب» كشف تحته عن بعض الملاحظ المرتبطة بالمفهوم، فضلاً عن عنوان رئيس هو «أركان العملية الإبداعية» اشتمل على عناوانات فرعية هي: المبدع، والنص، والقارئ. كشف كل منها عن الجدلية القائمة في ثنائيته، وطرح المراهنة في لغة التواصل بين التراث والمعاصرة.

مفهوم الأسلوب:

إننا إذا بدأنا التنقيب عن المصطلح الذي أبرزناه في محور بحثنا (أسلوبية) في كتاب «عيار الشعر» فإننا نقر أن كلمة (أسلوب) لم ترد في صيغتها الاسمية على الإطلاق، بيد أنك تجد جملة من الألفاظ ذات الطاقة المولدة لمفهوم الأسلوب، ولا سيما أن دلالاتها تدور في الفلك نفسه (مذاهب- مذهب، مناهج-مناهج). وقد وردت بصيغتي الجمع والفراد، وقد لاحظنا تمييز ابن طباطبا بين (مذاهب- مذهب) و (مناهج- مناهج) من السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ، إذ كانت (مذاهب- مذهب) دالة على العموم بطرق التعبير عند العرب، في حين كانت (مناهج- مناهج) أقل عمومية، إذ ارتبطت بطرق التعبير في الموضوعات أو الأنواع الأدبية، يقول: «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ... فمنها: التوسع في علم اللغة ... والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها، وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة» (٤). وهنا نلاحظ إضافة كلمة (العرب) إلى (مذاهب) لتدل على طريقة العرب عامة في التعبير شعراً، في حين تجد كلمة (مناهج) أكثر تخصيصاً بمتعلقاتها في قوله: ... في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها ... وقد يند عن هذه المتعاطفات الكثير مما يدخل في طريقة العرب عامة في التعبير شعراً. ويضاف إلى ذلك أن كلمة (مناهج) جاءت أكثر تحديداً من كلمة (مناهج) وأقل مساحة امتياز، يقول موصياً الشعراء: «ويسلك مناهج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتباتهم ...» (٥) ويقول: «وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه «تهذيب الطبع» يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء» (٦).

وبهذا فإن كلمة (مذاهب) هي الدائرة الأوسع، تليها دائرة (مناهج) ثم دائرة (مناهج)، وهذا يشير إلى دقة ابن طباطبا في اللفظ والاصطلاح، فضلاً عن المدلول العام لهذه الألفاظ، الطريقة الفنية في التعبير.

ويرأى لنا أن استعمال ابن طباطبا هذه تدور في فلك الاستعمال الفيزيولوجي الفكري القائم في التماثل الآتي بين المتصورات الأسلوبية المتميزة والقارة عند العرب، وحضور التشكل الإبداعي عند الشاعر، بغية الإجابة والتميز وهي دعوة للإفادة من الإمكانيات الأسلوبية والحيل التعبيرية (٧) التي تضعها اللغة بين يدي المبدع.

وقد يلاحظ أن مفهوم الأسلوب عند ابن طباطبا ذو طبيعة ثنائية من حيث ارتباطه بجانيين متوافقين، يتصل أولهما بالصورة الذهنية للمعاني الموروثة، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة، وهذا الاتصال الذهني يمكن تبينه في الربط القائم بين (مذهب-مذهب) وطرق العرب المستعان بها في أداء المعاني، أما الاتصال بالناحية المحسوسة فإنه يتجسد في قوله «... سلوك مناهجها في صفاتها، ومخاطباتها، وحكاياتها وأمثالها...».

وتترك النصوص السابقة مجالاً لاعتبار الأسلوب متلواً وفق (المذاهب والمناهج) الموروثة، لا وفق اختلاف الشخصيات المبدعة آنياً، إذ إن هذا الاستعمال يميز لنوع من المناهج المشتركة المعهودة لا لآثار مبتدعة في ظروف محدودة، وهو بالتالي يميز لطاقت أسلوبية متجمدة، لا لطاقت فنية متجددة، وتترك المجال كذلك للقول إن الأسلوب لا يعد مظهراً من مظاهر التجدد الخلاق في فن الكلام، إذ يلحظ أن الأسلوب قالب يستخلصه الفكر من أشكال متقدمة هي سنن العرب وطرقهم في فن الكلام.

وتتبدد هذه الإشكالية أمام مساقط الضوء في قول ابن طباطبا: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه» (٨) ويلحظ أن الفضل يعود للمتأخر في المعاني المسبوق إليها إذا أجاد وفقاً لمعيارية ابن طباطبا، وهذا يعني أن الفضل يكون مكثفاً فيما أشار إليه سابقاً لأنه غير محصور في معنى محدد وإنما هو في منهج عام وطريقة عامة وهذه ليست خاصة خصوصية المعاني.

وهذا ما يسمى في الدرس الأسلوبي الحديث بالنمط الأسلوبي، وهو أن ينهج المبدع نهج من سبقه، ويستفيد من أساليبه الشخصية دون أن تذوب شخصيته وأسلوبه، ويؤكد هذا من جانب آخر إيمان ابن طباطبا بفكرة اختلاف الأساليب باختلاف البنية اللغوية، فضلاً عن إيمانه بضرورة تميز أسلوب المبدع عن أسلوب غيره بالإضافة الواضحة.

ويلتقي هذا الفهم مع بعض التوجيهات الأسلوبية التي تؤمن بأن الأسلوب إضافة للجوهر الخاص بالفكر أو بالتعبير (٩) وأنه نوع من القيمة المضافة التي ليس لها شكل محدد بطبيعة المحتوى الفكري. والتميز يتعلق بما تضيفه هذه الأشكال الأسلوبية إلى المدلولات اللغوية الخالية من هذه الأشكال لتجعل منها مدلولات جمالية أو ذات طابع جمالي على نحو ما نلاحظ في قول ابن طباطبا: «فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها».

ويضاف إلى ما تقدم إدراك ابن طباطبا لمفهوم العرف الأدبي الذي يوضحه شكري عياد بتمييزه بين ثلاثة أنواع من الأعراف: أعراف طبيعية، وأعراف صناعية، وأعراف أدبية، أما الطبيعية فهي تلك التي تقبل وتستعمل بطريقة تلقائية كاللغة الطبيعية نفسها، والأعراف الصناعية هي تلك التي يتواضع عليها فريق من الناس لأداء غرض خاص، والأعراف الأدبية فتكون بطريقة لا هي بالطبيعية المحضة، ولا بالصناعية الصرفة (١٠)، وتكون خاصة بالوسط الإبداعي الأدبي، ولقد اعتنت إحدى المدارس الأسلوبية بمعرفة الإمكانيات الأسلوبية للغات معينة، أي تلك الحيل التعبيرية التي تضعها هذه اللغات بين يدي الخطيب والكاآب، ووجهت المدرسة الأآرى معظم اهتمامها إلى طريقة استعمال الكآاب المبدعين لهذه الإمكانيات (١١).

ويُلاحظُ كذلك تشابكٌ قيمِيّ بين العرف الأدبي والعرف اللغوي عند ابن طباطبا في قوله: «ويحضر لَبّه (أي الشاعر) عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه» (١٢) فهو يفرق بين لغة الخطاب للعامية ولغة الخطاب للخاصة، وهذا ينسجم مع ما حدّ به الدرس الأسلوبي العرف اللغوي بأنه «مجموعة السمات السياقية التي توجد استعمالاً معيناً للسمات الشكلية» (١٣).

وقد يشتمل العرف اللغوي في الدرس الأسلوبي على العرف الأدبي كما يلحظ ذلك من قول (ستيفن اولمان) في حده للأسلوبية التعبيرية «والتعبيرية عند دارسي الأسلوب تشتمل على مساحة كبيرة من السمات اللغوية، فكل ما يتجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة فهو داخل في دائرة التعبيرية، وهذه تشتمل الظلال الوجدانية، والتأكيد والإيقاع والتوازن وحلاوة الجرس، وكذلك العناصر الإيحائية التي تضع أسلوبنا داخل عرف لغوي معين أدبي أو شائع أو عامي» (١٤).

وهكذا يتراءى لنا أن ابن طباطبا قد بحث في التعبير الفني دون ربطه بكلمة الأسلوب صراحة، وأن الأسلوبية عنده انصبت على كيفية ما يقال، بحيث تتحول الألفاظ إلى قيم جمالية في الأداء الإبداعي، وأن الأسلوب عنده جماع الطاقات التعبيرية الكامنة في الموروث، وكيفية أدائها بطريقة توجب الفضيلة للمتأخر، وأن تعدد الأساليب يرجع إلى طريقة الاستعمال التي تخضع إلى الإطار الدلالي الواسع للكلام والمقدرة الخاصة في تكوينه.

أركان العملية الإبداعية:

إنه إذا قَدَّر للباحث أن يتفحص ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبى الحديث يجده يقوم على ركائز ثلاث، المبدع والنص والمتلقي، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة (١٥) فالعمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ ولكنه تركيب أو التحام من الاثنين (١٦) ويبدو أن هذا التنظير الثلاثي قد تجسد في فكر ابن طباطبا النقدي، فقد كانت معايير ابن طباطبا تظهر كلفة في النص الشعري والمتلقي معاً (١٧) على نحو ما سنكشف عنه بصورته المتداخلة المتعاضة.

المبدع والنص:

تتقدم هذه الركيكة الركيكتين الآخرين في النشأة، ولا سيما أن النص الأدبي من حيث تشكله ينبثق من منشئه تصوراً وإبداعاً، فضلاً عن أن العلاقة العضوية بين المبدع والنص من العمق والحدة أحياناً ما يتعذر على الدارس فصلهما.

يطالعنا في هذا المقام قول ابن طباطبا «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه» (١٨) وهذا المنحى في تحديد ماهية الأسلوب هو بمثابة المعيار الدلالي لمحتوى النص، تتطابق فيه ماهية الأسلوب مع نوعية النص المبلغ مادة وشكلاً، وهو منحى يوضحه أحمد الشايب بقوله «إن الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتآلف في نفس الكاتب والمتكلم، فكان بذلك أسلوباً معنوياً، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه، إذ كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم» (١٩) وقد أكد هذا ابن طباطبا بقوله «للكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه» (٢٠).

ويلتقي فكر ابن طباطبا مع الفكر الأسلوبى الحديث، إذ نرى (فلويسر) يؤكد أن لكل فكرة أو شعور كلمة واحدة أو جملة تعبر عنه، وأنه يُتَقَصُّ من وضوحهما أو جمالهما أن يعبر عنه بلفظ آخر أو جملة أخرى (٢١) وهذا يؤكد أن الفكرة تتكون قبل الأسلوب وعندما تأخذ الفكرة نصيبها من التمام، فتتشكل في الذهن كاملة لا يشوبها نقص تنزل في شكلها المختار من اللفظ، أي يتشكل أسلوبها وهو أسلوب المبدع، وقد أكد هذا الفهم محمد غنيمي هلال، إذ يرى الأسلوب الصورة الفنية

التي ينقل بها الكاتب أفكاره ويضع بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل (٢٢) ولقد دافع (يان موكار جوفسكي) في خطابه الذي ألقاه في مؤتمر علماء المفردات اللغوية عن الفكرة القائلة أن الأسلوب المميز للكاتب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأفكاره بحيث تنطوي طموحاته الرامية إلى التأثير في الوعي الاجتماعي بطريقة معينة (٢٣).

وإذا ربطنا بين دعوة ابن طباطبا المتمثلة في قوله: والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر. وقوله: فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره. أقررنا أن فكر ابن طباطبا يتفق مع التوجه الأسلوبي المتمثل في قول (شليبر ماخر) والذي يرى في النص وسيطاً لغوياً يقوم بنقل فكر المؤلف إلى قارئه، ولهذا فهو يشير في جانبه اللغوي إلى اللغة بكاملها، ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه، وتقوم بين الجانبين علاقة جدلية. وطبيعة العلاقة بين المبدع والنص تتمثل في أن اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها، ولغة وجودها الموضوعي المتميز عن فكر المؤلف الذاتي، وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، ولكن المبدع-من جانب آخر- يعدل من بعض معطيات اللغة التعبيرية، يحتفظ ببعضها الآخر، وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة فهناك في النص جانبان: الجانب الموضوعي الذي يختص باللغة، وهو الذي يجعل عملية الفهم أمراً ممكناً، والجانب الذاتي الذي يتمثل في فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة (٢٤).

وقد يتنزل الفكر الأسلوبي عند ابن طباطبا منزلة لوحة الاسقاط الكاشفة لمخبات شخصية الإنسان، ما ظهر منها وما بطن، ما صرح به وما ضمن بصورة توضح أن الأسلوب جسر إلى خصوصية المجتمع الفنية والوجودية، ويتجلى هذا المنحى إذا تفحصنا قول ابن طباطبا «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحنهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليس تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء وريبع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل، ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال غوه إلى حال انتهائه، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها» (٢٥). ولا يمكننا تجاوز قوله: «وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه، لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك» (٢٦) إذ يلحظ في

هذا القول إشارة إلى أن الأسلوب خاصية طبيعية يوهب إياها الإنسان تميزه عن غيره، ونتيجة ذلك فإن المبدع حين يعبر عن شخصيته تعبيراً صادقاً فإنما يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير، وهو أسلوبه المشتق من نفسه ذاتها، من عقله وعواطفه وخياله ولغته (٢٧) وعلى هذا النمط طابق المنظرون بين الأسلوب وعبقريّة المبدع ومفهوم العبقريّة يحمل في طياته مدلوله اللامعقول من حيث إنه يدل على ما لا يعقل، فشرحه لذلك نقص له، فلا تبقى إلا المقاربات التعويضية، وبها يحدد الأسلوب بعد أن يتطابق مع عبقريّة صاحبه - بأنه شرارة نوعية لا ينفذ إليها الفاحص إلا بطريقة الحدس وهو من أجل ذلك يحس ولا يعبر عنه (٢٨). وليس هذا ببعيد عن قول ابن طباطبا: «إذا اتفق لك في أشعار العرب الذي يحتج بها تشبيه لا تلقاه بالقبول أو حكاية تستغريها فابحث عنه ونقرّ معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيطة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته (٢٩).

فقول ابن طباطبا «لا تلقاه بالقبول» أو «حكاية تستغريها» هو اللامعقول، وبهذا يكون اللامعقول الكامن في العبقريّة شرارة نوعية، لا ينفذ إليها الفاحص بطريقة الحدس وهو من أجل ذلك يحس ولا يعبر عنه. ولهذا كانت بعض التوجهات في تعريف الأسلوب تطلق على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقريّة الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ (٣٠). فالأسلوب هو اختزال المبدع ما يتلائم وعبقريته، ويكون دقيقاً ونادراً.

وهناك تصور آخر للتطابق بين الأسلوب والمبدع بحيث لا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صورة فكر المبدع أو عبقريته، وإنما يغدو الأسلوب فيه متطابقاً مع المبدع، يقول ابن طباطبا «والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة متفاوت التفصيل. مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم، وشمائلهم وأخلاقهم» (٣١)، فتفاوت التفصيل يعني تفاوتاً في الأسلوب بحيث يختلف اختلاف الناس في صورهم وأصواتهم... وليس من غمايز كهذا التمايز، ولا يختلف قول ابن طباطبا كثيراً عما أورده شكري عياد بقوله: «إن الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصنع ولا يزيف» (٣٢)، وما أورده عبد الحميد حسين بقوله: «إن الأسلوب شخصي كلون الأعين، ونبرة الصوت، وإن الأساليب تختلف كاختلاف الأشخاص في أصواتهم وعقلياتهم ومذاهبهم» (٣٣).

إن أساس هذا المنحى في حد الأسلوب حديثاً هو مقولة (بيفون): «أما الأسلوب فالرجل نفسه» في معرض قوله «إن المؤلفات الجيدة الصوغ هي، وحدها فقط، التي تنتقل إلى الخلف، وإن كمية

المعارف، وتميز الموضوعات، بل وطرافة المكشوفات ليست ضمانات كافية للخلود، وإذا كانت الكتب لا تضم إلا مواد تافهة، أو إذا كانت مكتوبة بلا ذوق، ولا سمو، ولا موهبة عبقرية، فسوف تبيد، لأن المعارف والموضوعات والمكشوفات تسرق بسهولة، وتنتقل، بل تكتب بأيد أكثر مهارة، إن هذه الأشياء خارجة عن الرجل، أما الأسلوب فالرجل نفسه، والأسلوب حينئذ لا يستطيع سرقة، ولا نقله، ولا تحريفه، فإذا كان رفيعاً نبيلاً سامياً، ممتازاً صار الكاتب أيضاً موضع الإعجاب في كل مكان وزمان» (٣٤). وهذا يكشف أن الأسلوب مرآة لشخصية المبدع، نقرأه فنحس بصاحبه يطالعنا بعقله وشعوره وخلقه ومزاجه، ويؤكد أن أظهر خواص الأسلوب إنما تنشأ من شخصية مبدعه، فهي التي تطبع الكلمات والعبارات والصور بطابع يدل على تجارب خاصة وطريقة في التسجيل والتفكير ليست لغيره وبهذا فإن الكتابة الفنية تعكس شخصية المبدع.

وهذا يؤكد كذلك عمق فهم ابن طباطبا للأسلوب، ويؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً عندما حاولنا الكشف عن ربطه لقيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الموروثة التي يستعيرها المبدع عادة ممن سبقه، إذ كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبن طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فمن الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات، ولكن كل هذا خارج عن ذات الإنسان بيد أن الأسلوب هو الإنسان نفسه.

ولهذا، فإن دراسة الأسلوب من هذه الناحية يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معاً وصلتهما بالمبدع، وما ينتج عن هذه الصلة من متعة وسرور، وربما كان هذا السرور مرجعه في التخفف من أثقاله الخاصة ومحاولة تحقيق رغباته في إبداعه اللغوي، والمبدع لا يستمد قوته من التعبير عن عواطفه وحدها وإنما يضاف إلى ذلك اختياره للألفاظ وامتلاكه مقاليد اللغة وسيطرته على اثنتيها بتشكيل النص.

النص:

لا شك أن التحرك وراء فكر ابن طباطبا لمتابعة المناطق الأسلوبية التي توقف فيها أو تعامل من خلالها مع النص يقتضي نوعاً من النظر الشمولي الذي يمتد ليفضي مساحة كتاب عيار الشعر عامة التي اتصلت بالنص اتصالاً مباشراً أو غير مباشر، كما يمتد ليتلقت مداخل الدرس الأسلوبية العربي والوافد لنقف على الفكر الأسلوبية عند ابن طباطبا على المستويين النظري والتطبيقي.

ولن يغنيننا التعويل على المبدع أو المتلقي عن القول بكيئونة ذاتية للنص تعطيه الحق في إبداع قوانينه، وتتمثل هذه الكيئونة بحق في شبكة العلاقات لمجموعة الدوال والمدلولات التي تمثل الأفق

الرحب الذي تتجمع فيه جزئيات العمل الإبداعي والذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية بالسياق.

وتتشكل تحت هذا العنوان دراسة الأسلوب من حيث ارتباطه بالنص في جانبه الإبداعي، ولا سيما أن الأسلوب وليده بوصفه المحسوس من ركائز العملية الإبداعية الثلاث.

ولما كان النص يتشكل من اللغة وفق علاقات مخصوصة يصنعها المبدع وتعكس رؤيته، وكانت اللغة مسرداً هائلاً من الإمكانيات المتاحة للتعبير، فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقول به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إشار المنشئ وتفضيله لهذا السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموع الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين (٣٥).

ونؤكد -ابتداء- أن ابن طباطبا يؤمن بمبدأ الاختيار إذ نص عليه بطريق غير مباشر، ونص عليه صراحة بقوله: «والذي يحتمل فيه بعض هذا إذا ورد في الشعر هو ما يضطر إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام إن أزيل عن جهته لم يجز، ولم يكن صدقاً، ولا يكون للشاعر معه اختيار لأن الكلام يملكه حينئذ فيحتاج إلى اتباعه، والانقياد له، فأما ما يمكن الشاعر فيه من تصريف القول وتهذيب الألفاظ واختصارها وتسهيل مخارجها فلا عذر له عند الاتيان بمثل ما وصفناه (٣٦).

وهناك إيمان قار باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد في الدرس الأسلوبية أساسه مقولة (هوك): «العبارتان اللتان من لغة واحدة وتعبيران عن معنى واحد تقريباً لكنهما تختلفان في تركيبهما اللغوي يمكن أن يقال عنهما إنهما يختلفان في الأسلوب» (٣٧) وتمثل هذه المقولة أساساً جوهرياً لمن قالوا في تعريف الأسلوب أنه اختيار، ويمثل هذا المنحى تصوراً ومفهوماً في فكر ابن طباطبا، إذ يقول: «وربما أحسن الشاعر في معنى يبدعه، فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه» (٣٨).

ويؤكد ابن طباطبا أن الأسلوب يكمن في البناء الفني للتركيب الذي يبرز تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العادي والاستعمال الفني إلى حد الاختلاف الكيفي في الاختيار نفسه، إذ على الشاعر أن يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك (٣٩).

ولم يعد الأمر محصوراً في البناء في أداء المعنى بطرق متعددة لا تختلف فيما بينها إلا من جهة التلوين الوجداني الذي يخضع لمناسبة القول، وإنما البناء الأساسي عنده يقوم على ثنائية تكاملية بين اللفظ والمعنى ومحاولة فهم الارتباط القائم بين قطبي هذه الثنائية يكمن في الجهد المبذول من المبدع

لاختيار اللفظ القادر على حمل المعنى «للكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه» (٤٠). وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتفتح في غيرها، فهي له كالمعرض للمجازية الحسنة التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض... وليس يخلو ما اودعناه اختيارنا المسمى «تهذيب الطبع» من بناء إن لم يصلح لأن تسكن الأفهام في ظله لم يظل ان يتتفع بنقصه فبعض البناء يحتاج إليه» (٤١). فخاصية الاختيار التي ينشدها ابن طباطبا تستوجب خاصية مضادة لها هي البناء الذي يلزم هذا الاختيار حدوداً معينة تؤدي المعنى الذي يبحث عنه المتلقي وراء الألفاظ، والذي أجهد المبدع في التقاطه ليحمله المعنى، وهذا ما عناه بقوله «فبعض البناء يحتاج إليه» لتحقيق الدقة المتوخاة.

ونقطع مع ابن طباطبا مرحلة أساسية في نظره إلى الأسلوب من زاوية الجوهر أي الهيئة التي يكتمل فيها تفاعل الدال مع المدلول، فيكونان وحدة لا انفصام لها، ولا معنى لعناصرها المكونة إلا في اجتماعها وتعايشها، لا في عزل بعضها عن بعضها الآخر، وتمثل معالم هذه الفكرة في تشبيه الشاعر بالنساج والنقاش، وناظم الجوهر إذ يقول: «ويكون (أي الشاعر) كالنساج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفس فيها والشمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها» (٤٢) ومقصود هذه الصورة عنده هو أن الفصل بين الدال والمدلول، وبين المعنى والصورة محال، وأن قيمة الكلام ليست في مجرد معناه وإنما في أسلوبه الذي يخرج على وجه مخصوص هو الفن في الكلام.

وتلحّ النظريات الأسلوبية الحديثة على إبراز مبدأ الاختيار في كل عملية خلق فني، إذ هي تنفي في هذا الإطار عفوية الحدث الأدبي اعتماداً على أن كل إفراز لشيء - فني إنما هو ضرب من الاختيار الواعي يستوفي بن الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما نمده به اللغة عموماً (٤٣) وليس أدل على ذلك في فكر ابن طباطبا من جعله العمل الإبداعي صناعة كالنساج والنقاش وناظم الجوهر، فضلاً عن إخضاع الاختيار لمبدأ ازدياد الوعي به المتمثل في قوله: «ثم يتأمل (الشاعر) ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته يستقضي انتقاده ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية. وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله» (٤٤). ويرضخ ابن طباطبا مبدأ الاختيار - كذلك - لبعد تقييمي آخر يتمثل في قوله: «فينبغي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته،

وحسنه وسلامته من العيوب التي نبّه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهى عن استعمال نظائرها» (٤٥).

ويسير ابن طباطبا قدماً في هذا التوجه، بحيث يحدد أوجه الاختيار، فإذا «أراد الشاعر بناء قصيدة مخضض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه» (٤٦) وهذا يجعل الاختيار ألسنياً موسيقياً، أي يتمثل فيه الائتلاف اللفظي والموسيقي.

ومن مقومات الاختيار الأساسية عند ابن طباطبا ما كان أساساً كبيراً من أسس الدرس الأسلوبي الحديث، وجاء على يدي العالم اللغوي الروسي الأصل (رومان ياكبسون)، إذ يقوم الأسلوب الشعري عنده على تعادل بين جدولي اختيار الأدوات التعبيرية من الرصيد المعجمي اللغوي، وتوزيعها في تركيب تقتضيه القواعد النحوية، والتطابق بين هذين الجدولين هو الذي يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي وجمله، باعتبارها علامات استبدالية، والوظيفة الشعرية تعني إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التوزيع (٤٧).

ولتوضيح ذلك نقدم مثلاً يتجسد في قوله تعالى «اشتعل الرأس شيباً» (٤٨).

جدول الاختيار

اشتعل

انتشر

عم واشتعل الرأس شيباً

اختلط

وغيرها

جدول التوزيع

فيمكنك أن تضع أمام جدول الاختيار جملة من المفردات والبدائل، والنظر في هذه البدائل أيها أكثر انسجاماً وتأدية للمعنى، ولا يخفى على القارئ ما في الاختيار الرباني من قوة ومتانة على البدائل المطروحة وغيرها. ثم إن اختيار الفعل «اشتعل» هنا هو اختيار حرّ لأنه بين عدد من البدائل، انتقل هذا الاختيار من حيز الوجود بالقوة في جدول الاختيار إلى حيز الوجود بالفعل في جدول التوزيع، وإن اختيار هذا الفعل من أفعال جدول الاختيار دون سواه، لوضعه في جدول التوزيع، يعطي للجملة سمة ذاتية يجليها الأسلوب لارتباط الكلمات فيها بالفعل وفيما بينها على نحو مخصوص تفسره التراكيب البديلة المطروحة والقاصرة عن أداء المعنى بالصورة التي ورد عليها التركيب

القرآني، على الرغم من استخدام الألفاظ ذاتها في حدود ما تسمح به قواعد اللغة:

واشتعل الرأس شيباً

وشيباً اشتعل الرأس

وشيباً الرأس اشتعل

والرأس شيباً اشتعل

وصورة الغياب هذه تعطي للتركيب وللألفاظ معاني إضافية، كما تعطيتها قيمة الشهادة على أسلوبية الجملة (٤٩) والتحليل الأسلوبي وفق هذا المنحى، يقوم على تفاعل قطبي النص الأدبي الشكلي والدلالي.

ويقارب هذا المنحى ما تلتقطه من أقوال ابن طباطبا التي تؤكد المقاييس العملية وتجسم هذا المبدأ العام، يقول: «وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه» (٥٠). ففي هذا إصرار على ألا يكون في اللفظ قصور ما عن أداء المعنى المراد حتى لا يقع اختيار دال لا يستوعب كل المجال الدلالي المقصود في السياق من جهة، وألا يكون اللفظ متجاوزاً لحدود المعنى المقصود بحيث يكون للدال طاقة دلالية تستوعب أكثر من المدلول المتلائم مع السياق، فتحصل عندئذ خرق للقانون الوظيفي للغة، وهو «بناء إن لم يصلح لا تسكن الأفهام في ظله لم يظل أن يتفجع بنقصه، فبعض البناء يحتاج إليه» (٥١).

ويلح ابن طباطبا على هذه المنحى كذلك في تطبيقاته إذ يقول: «وينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة والإيماء المشكل ويعتمد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يعتمد عنها» (٥٢) ويقول «ومن الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظاً، قول امرئ القيس:

فللساق ألحوب وللسوط درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

ف قيل له: إن فرساً يحتاج إلى أن يستعان عليه بهذه الأشياء لغير جواد» (٥٣).

وهذه الاختيارات تستدعي تركيباً مخصوصاً تتكامل فيه الخصائص النوعية للألفاظ مع المميزات العامة لبنية الكلام، بحيث يصبح النص مطبوعاً أسلوبياً وفق جدول الاختيار والتوزيع فتكون السمة الأساسية المميزة له هي المطابقة بين الجدولين، وهذا ما يؤكد الدرس الأسلوبي الحديث: «أما

الأسلوب فيتحدد بأنه توافق بين عمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيائية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط» (٥٤).

ونسير مع ابن طباطبا لنلاحظ جملة من الأحكام الأسلوبية التي تتصل اتصالاً مباشراً ببنية النص، وتؤكد توجهه السابق، كقوله:

- "..... بما خص به من (النظم) الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع.

- "..... حتى يبرز في (أحسن زي وأبهى صورة).

- "..... حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعاً، بل (كالسبيكة) المفرغة والوشي المنمم (والعقد) المنظم".

- "..... تم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته (يستقصي) انتقاده (ويرم) ما وهي منه (ويبدل) بكل لفظه مستكرهه لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية واتفق له معنى..... وكانت تلك القافية أوقع في المعنى".

- "..... فمن الأشعار أشعار (محكمة) متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة (التأليف).

- "..... فإذا كان الكلام الوارد على الفهم (منظوماً)، (مصفى) من كدر العي، (مقوماً)، من الخطأ واللحن (سالمًا) من جور (التأليف) موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى (وتركيباً) اتسقت طرقة، ولطفت مواجعه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به".

- "..... ونذكر الآن أمثلة للأشعار (المحكمة الرصف)".

وهناك جملة أخرى من النصوص (٥٥) تؤكد حرص ابن طباطبا على استغلال جدول الاختيار استغلالاً فنياً وتوزيعه على الجدول التركيبي مما يجعل الصياغة كلاً لا يتجزأ.

ولم يكن هذا التلاحم الذي يتغنيه ابن طباطبا مقصوداً على البيت أو البيتين، وإنما كان يريده في النص الأدبي كاملاً، يقول «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوانين التي توافقها، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً

لها وسلوكاً جامعاً لما تشئت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته يستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله» (٥٦) فابن طباطبا يجعل ثلاث مراحل لعملية الإبداع تتمثل الأولى في مرحلة التصور العام للموضوع، والثانية في مرحلة التعبير عن هذا التصور والأخيرة تتمثل في عملية التثقيف والصقل والتهديب في بناء القصيدة. وفي المرحلتين الثانية والثالثة تتم عمليتا الاختيار والتركيب في بنية النص عامة، هذا مع الإحساس بتجاهل ابن طباطبا للجوانب اللاواعية في عملية الإبداع.

وتسلمنا خاصية الاختيار والتركيب إلى فكرة الانحراف التي تستدعي بدورها أهمية السياق كمعيار؛ لأن الانحراف هو الابتعاد عن السياق ومحاولة لإنشاء سياق جديد في قلب السياق القديم، كما أن خاصية الاختيار والتركيب هي التي تؤدي إلى عدول الشاعر عن مسالك أسلوبية ليصدر عن مسالك أخرى مغايرة لما هو سائد «وثمة رؤية أخرى للأسلوب ترى فيه مفارقة أو انحرافاً عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري، ومسوغ المقارنة بين النص المقارن، والنص النمط هو تماثل السياق في كل منهما» (٥٧)، هذا يستدعي الوقوف عند قول ابن طباطبا في معرض حديثه عن المعاني المشتركة بين الشعراء، وما يتعلق بها، بما يسمى «السرقاات الشعرية»، إذ يقول: «فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ، وفي المصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها» (٥٨)، وبطبيعة الحال فإن الأمر لا يخلو من وجود نصين متقاربين سياقاً أحدهما -وهو الأسبق- وفق نهج القدماء نموذجاً معيارياً والآخر انحرافاً عنه، وأن الاختلاف القائم بين النصين هو اختلاف في الأسلوب لا محاله. وهذا وجه من وجوه صور الانحراف في الدرس الأسلوبي الحديث وأبسطها.

وللانحراف عند ابن طباطبا مسالك عدة، نذكر منها:

أولاً: استعمال المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي وردت فيه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعماله في المديح، وإن وجده في المديح استعماله في الهجاء (٥٩).

ثانياً: استعمال المعاني اللطيفة الواردة في المنشور من الكلام -استعمالها في الشعر (٦٠).

ثالثاً: تقريب البعيد وتلطيفه، حتى يغدو النافر الوحشي مألوفاً ومحبوباً (٦١).

رابعاً: إبعاد المألوف والمأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً (٦٢).

المتلقي والنص:

أبرزت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً خاصاً بالمتلقي، ولا سيما أنه الركيزة الرئيسة الثالثة في عملية الإبداع، وقد تفاوت هذا الاهتمام؛ فمن جعله أداة للوقوف على الحيل التعبيرية في النص (٦٣) إلى من جعله شريكاً حقيقياً للمبدع في عملية الإبداع (٦٤)، إلى من يجعل العلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة تبادلية (٦٥) إلى المساواة بين المبدع والمتلقي (٦٦).

وأفردت ميزة خاصة للمتلقي بحيث أصبح وجود النص بها وجوداً مبهماً كحلُمٍ معلق لا يتحقق هذا الوجود دالاً إلا بالمتلقي (٦٧)، وبهذا أصبحت العلاقة بين النص والمتلقي علاقة وجود لأن قراءة النص والكشف عن مغاليقه هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، «وحتمي أن نقر أن الملفوظ يظل موجوداً بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفتته، في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرج به إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا التلقي هو بمثابة انقذاح شرارة الوجود للنص، ولما هيبة الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائناً منشوداً منذ لحظة النشأة إلى حيث يستهلك، فقراءته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشير بولادته» (٦٨). فوجود النص بعيداً عن المتلقي وجود لا طائل تحته، ويتحول هذا الوجود إلى وجود حقيقي بالقراءة، وكان قراءته تبشر بولادته على شكل غير الشكل الذي وجد عليه، إذ يتناوله القارئ فيفسر إشاراته ويقيم علاقات عناصره بعضها ببعض.

واهتم ابن طباطبا بالمتلقي اهتماماً نستدل على سعته من جملة الصيغ الدالة عليه:

-الأسماع- السمع- السامع- مستعمها- تسمع- يسمعها.

-الناس.

-النفوس.

-الافهام، الفهم.

-يتلقى القبول، قبول، قبله الفهم.

-يطرب.

-التأمل.

-المتفرس.

لقد تكررت هذه الصيغ في ثنايا الخطاب النقدي عند ابن طباطبا كثيراً، وكانت تدل دلالة مباشرة

على المتلقي. ولكن الإشكالية القائمة في هذا المقام تتمثل في السؤال التالي: هل استخدام هذه الصيغ في مادة عيار الشعر تكشف عن وعي بظاهرة التلقي؟ وللإجابة عن هذا السؤال لا بد من الوقوف على أقوال ابن طباطبا في إطار السياقات التي وردت فيها هذه الصيغ.

يطالعنا قول ابن طباطبا «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله، واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبیح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه» (٦٩)، وهذا النص يكشف عن فهم عميق بالعلاقة الواجبة بين النص ومتلقيه، وتتبدل هذه العلاقة قوة ووهناً بقدر كفاءة الشاعر وشعره في إحداث عملية الانفعال، وكفاءة المتلقي ذاته من حيث امتلاكه الفهم الثاقب، ودرجات هذا الفهم.

وقد حرص ابن طباطبا على بيان دلالة الفهم، فهم الشعر بتشبيه محسوس لينقل المعنى المجرد المتمثل بـ (الفهم) إلى محسوس فيشبهها بالحواس، وكذا صنع بالشعر إذ شبهه بالمحسوسات التي تلامسها هذه الحواس وتلتذ بذلك فيقول استكمالاً للنص السابق «إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها بما طبعته له، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر، والأذن تشوق للصوت الخفيف الساكن وتتأذى بالجهر الهائل، واليد تنعم باللمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي. والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوق إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له» (٧٠)، وغاية التلقي عند ابن طباطبا الفهم والارتياح والأنس «فقبله الفهم وارتاح له وأنس به» (٧١).

يغدو النص الشعري بهذه المقاربات كائناً حياً نابضاً بالحياة وحافلاً بالأصوات والألوان والروائح الطيبة، كما يتحول المتلقي إلى متلق ممتلك لمختلف فرص الالتذاذ.

ونسير مع ابن طباطبا لنلاحظ أن المبدع متلق أول للنص الشعري، وإن للمبدع قراءتين، الأولى قراءة مونولوجية تكون في خضم العملية الإبداعية، إذ يسعى المبدع بهذه القراءة إلى استكمال الرؤية والتشكل الضبابي للنص «فلذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقها، والوزن الذي يسلس له القول عليه» (٧٢) وما تمخيض المعنى في الفكر إلا قراءة مونولوجية واعية وعميقة تستوجب من المبدع التمحيص والتتقير المفضي إلى حسن الاختيار للألفاظ والموسيقا المتناغمة مع روح الفكرة لصبها على جدول التركيب.

وأما القراءة الثانية الخاصة بالمبدع فإنها تتم بعد البناء وتشكيل النص، وتبجلى في دعوته المتكررة المتمثلة في قوله «فينبغي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته، وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها ونهى عن استعمال نظائرها» (٧٣). فتأكيد ابن طباطبا وحرصه على القراءة الثانية منتزع من رؤى المتلقين أساساً، الذي عبر عنه باستخدام صيغة المبني للمجهول "نبه عليها... أمر بالتحرز منها... نهى عن استعمال نظائرها". وبهذا يكون المبدع متلقياً أولاً، وهو متلق متوحد مع ذات المبدع يستمد فاعليته من المتلقين الآخرين.

ويغدو المتلقي فاعلاً دينامياً يؤثر في النص على نحو ما نلاحظ في استشهادات ابن طباطبا، إذ يلحظ أن المتلقي يصنع دلالة النص، فأصبحت نظراته تدرك كتفاعل مادي ومحسوس بين النص ومتلقيه، ولعل استشهاده بقول المسيب بن علس، والاستجابة التي أبداه طرفه بن العبد (السامع) خير دليل على هذا الملحظ عند ابن طباطبا، يقول المسيب بن علس:

وقد أتتاسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدّم

فسمعه طرفه بن العبد فقال: استنوق الجمل، والصيعرية من سمات النوق (٧٤).

وعلى الرغم من السمة الجزئية التي يتصف بها هذا الملحظ ومحدوديته إلا أنه يكشف عن جانب من جوانب اهتمام ابن طباطبا بالمتلقي الذي يتمتع بدور بارز في بناء الشعر، إذ يكون منهاً وأمرأً ونهاً - عطفاً على النص السابق - للشاعر. وبهذا فهو أداة تقويم ناجعة للشعر، ولم يعد المتلقي مستهلكاً سلبياً للنص، بل له دور في صياغته من خلال إدراكاته الدلالية.

وينتقي فكر ابن طباطبا مع فكر المعاصرين في قوله: «وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها، ولكل اختيار يؤثره وهوى يتبعه» (٧٥). وقوله: «إذا كان الهجاء كذلك أيضاً كان سبباً لاستهانة المهجو به وأمنه من سيره، ورواية الناس له، وإذاعتهم إياه، وتفكههم بنوادره لا سيما وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح» (٧٦).

ونقف عند قوله «اختيار الناس للشعر» الذي يتم بطبيعة الحال بعد قراءة وتلق واع. «ورواية الناس له» ولا يتحصل هذا إلا بعد تلق وفهم، وهما ملحظان يؤكدان أن العلاقة بين النص والمتلقي علاقة وجود تتمثل في الانتقاء والاختيار والذبوع وهذا المنحى يصر عليه النقد الأسلوبى الحديث ويؤكد فاعليته، فالنص «وجود مبهم كحلّم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما» (٧٧) وكذلك دوام النص وسيروره وذبوعه بين الناس لا يكونان إلا بالقراءة، ف (سارتر) يعرف العمل الأدبي بأنه: خذروف غريب لا

يوجد إلا بالحركة ولا بد لإبرازه إلى الوجود من فعل ملموس هو القراءة، بحيث لا يدوم وجوده إلا بدوامها، وما عدا ذلك فهو مجرد خطوط سوداء على الورق (٧٨).

ولعل في ما تقدم خطوة في الطريق الرابط بين المتلقي ومصير النص الأدبي، فضلاً عن الخطوة التالية المتمثلة في قوله: «وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه» (٧٩) فمصير النص الأدبي يتحدد بمدى استجابته لانتظار المتلقين أي بقدر مطابقة نوايا المبدع لنوايا المتلقين فيما أن يتمكن النص من وجدان متلقيه ويغدو مألوفاً محبوباً، وبهذا فإن مصيره يكون مشرقاً ودينامياً في الحياة. وإما أن يمج المتلقي النص ويثقل عليه رعيه فلا يستحسنه ولا يجتنبه فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكرورة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه رعيه» (٨٠).

وهناك تقارب بين فكر ابن طباطبا الأسلوبية وتوجه (ريفاتير) في أن عمق التلقي يكافئ عمق الرسالة، يقول ابن طباطبا «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لاستردونه» (٨١) أما (ريفاتير) فإنه يقول: «ويستطيع المتكلم أن يعمد في الأداء الشفوي إلى لغة صريحة، بدلاً من اللغة المتعددة المعاني، وهذا غير ممكن في الأداء المكتوب لسبب واضح هو أن طريقة الكتابة المتعارفة وتصحيح النحو يفرضان على القارئ - من أول الأمر - أن يقوم هو بنوع من التحديد، فلا يبقى أمام المرسل إلا وسيلة واحدة إذا أراد أن يفرض تفسيره الخاص على قصيدته، وهو أن يمنع القارئ من استنتاج أي سمة مهمة أو التنبؤ بها. ذلك أن إمكانية التنبؤ قد تؤدي إلى قراءة سطحية، في حين أن عدمها يجبر على الانتباه، أي أن عمق التلقي يكافئ عمق الرسالة» (٨٢) وقد اعتمد (ريفاتير) هذا الفهم أساساً لاعتماد القارئ في تحليل النص واكتناه الأسلوب «ويبدو أن علم الأسلوب يمكنه أن يستخدم القارئ كما يستخدم السامع في تحليل الحديث» (٨٣) على نحو يشير فيه هذا المتلقي إلى ما أثاره في النص موضوع الدرس، وانطباعه عن هذه الإثارة، وفي ضوء ذلك تكون مهمة دارس النص أسلوبياً دراسة هذه الاستجابات والبحث في البواعث التي أدت إلى هذه الاستجابات (٨٤).

ويبدو أن ابن طباطبا قد صنف المتلقين في درجات متفاوتة على حد قوله: «فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعه متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة محبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق التأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه فيحسه جسماً ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى» (٨٥).

ولعل هذا النص ينبئ عن أنواع القراءات وأصناف المتلقين على النحو الآتي:

أولاً: القراءة التذوقية التي تبنى على الإعجاب أو عدمه بالعمل الأدبي، وهي ما أشار إليه بقوله: «مجتلبة لمحبة السامع» وهي قراءة سماها (سكاريت) بالقراءة المستهلكة (٨٦).

ثانياً: القراءة الشاعرية، وهي قراءة تبحث عن البنى الكلية لنص حسب تجليها في الصياغة اللغوية (٨٧)، وهي ما أشار إليه بقوله: «مستدعية لعشق التأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه فيحسه...» ومتى كانت القراءة مستهدفة لذلك فهي قراءة شاعرية.

ثالثاً: القارئ الضمني، وقد ينطوي تحته ما جاء في (أولاً وثانياً) وفق تحديد عبد النبي اصطيف له، فهو «الذي يفترضه الكاتب، والذي يكون حاضراً أبداً في نفسه عندما ينتج نصه» (٨٨) والنص السابق فيه توجيه للشعراء، ولا بد للشاعر أن يستحضر روح هذا القارئ انسجاماً مع هذا التوجه.

ويرتأى لي أن الأسلوب قائد لفظي للمتلقي، على نحو ما يفضي به النص السابق، بل هو قوة ضاغطة على المتلقي، تحلل هذه القوة الضاغطة إلى جملة من العناصر أبرزها فكرة التأثير وكذلك فكرة الاقتناع وفكرة الامتاع (٨٩) وتتجسد فكرة التأثير في اجتلاب محبة السامع للنص، وفكرة الاقتناع في جلب محبة الناظر بعقله إلى النص، وفكرة الامتاع تتجسد في استدعاء عشق التأمل والمتفرس لمحاسن النص وبدائعه، فهناك متلق قد يكتفي بمجرد الفهم، وآخر ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية الوجدانية من خلال التأمل والتفرس في النص بما فيه من أحاسيس وأفكار ومواقف واتجاهات. وهذه القوة الضاغطة تتمثل فيها عملية الاقتناع بوسائلها العقلية، والتي من خلالها يسلم المتلقي قيادة للفكرة الموجهة إليه. كما تتمثل فيها ثالثاً عملية الإثارة والتي بها يوقف المبدع المشاعر التي كانت مخزنة عند المتلقي تمهيداً لاحتلال انفعالات جديدة مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة إليه» (٩٠).

بهذا يتضح لنا أن المتلقي ركيزة أساسية في العملية الإبداعية في فكر ابن طباطبا، حيث لا وجود للإبداع دون متلق، فلا كلام دون سامع، وتكتشف صورة المتلقي في مشاركته الفعلية في الإبداع بالتوجيه المسبق، وهذه المشاركة هي التي تشكل وقود الإبداع.

الهوامش

- ١- المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، عبدالسلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، العدد الثالث عشر، تونس، ١٩٧٦: ص ١٦٥.
- مفهوم الأسلوب في التراث، محمد عبدالمطلب، فصول، مج ٧، ع ٤+٣، ١٩٨٧م: ص ٤٦.
- مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م: ص ٧.
- ٢- المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، عبدالسلام المسدي، مرجع سابق، ص ص ١٣٥-١٨١.
- مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب، محمد الهادي الطرابلسي، قضايا الأدب العربي، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨م، ص ص ٢٢٥-٢٩٨.
- مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، شكري عياد، فصول، مج ١، ع ١، ١٩٨٠م، ص ص ٤٩-٥٨.
- الأسلوب بين التراث والمعاصرة، محمد كاظم البكاء، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة/بغداد، ١٩٨٩م، ص ص ٣٢٥-٣٤٩.
- ٣- المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي: ص ١٥٦، وانظر: مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب: ص ٢٦٢.
- ٤- عيار الشعر، ابن طباطبا، شرح وتحقيق عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م: ص ١٠.
- ٥- المصدر نفسه: ص ١٢.
- ٦- المصدر نفسه: ص ١٣.
- ٧- كل ما تجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة فهو داخل في دائرة التعبيرية، اتجاهات البحث الأسلوبي: ص ٨٥.

- ٨- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ٧٩.
- ٩- اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م: ص ٨٥.
- ١٠- اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري عياد، الطبعة الأولى، (د.م)، (د.ن) ١٩٨٨م: ص ٧٣.
- ١١- اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق: ص ٨٤.
- ١٢- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١٢.
- ١٣- اللغة والإبداع، مرجع سابق: ص ٧٣.
- ١٤- اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق: ص ٨٥.
- ١٥- الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧م: ص ٥٧.
- ١٦- نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م: ص ١٥١.
- ١٧- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، قاسم المومني، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٢م: ص ١٣٧.
- ١٨- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١١١.
- ١٩- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٦٦م: ص ٤٠.
- ٢٠- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١٧.
- ٢١- محاولات في فهم الأدب، لطفي حيدر، منشورات دار الكشف، بيروت، ١٩٤٣م: ص ١٨٠.
- ٢٢- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٢م: ص ص ٢٨٢-٢٨٣.
- ٢٣- الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، أ. ف تشينشرين، ترجمة حياة شرارة، دار

- الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بلا تاريخ: ص ٢٠.
- ٢٤- الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، نصر حامد أبو زيد، فصول، مج ٣، ١٩٨١م: ص ١٤٤-١٤٥.
- ٢٥- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١٦-١٧.
- ٢٦- المصدر نفسه: ص ١٧.
- ٢٧- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية، مرجع سابق: ص ١٢٧.
- ٢٨- الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق: ص ٦٥.
- ٢٩- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١٦.
- ٣٠- الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق: ص ٦٦.
- ٣١- عيار الشعر، مرجع سابق: ١٣٠.
- ٣٢- اللغة والإبداع، مرجع سابق: ص ٢٤.
- ٣٣- الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسين، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٤م: ص ٢٤.
- ٣٤- من النقد الأدبي، أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٠م: ص ١٩٠.
- ٣٥- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م: ص ٢٣.
- ٣٦- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ٤٧.
- ٣٧- C.F. Hockett. A course in Modern Linguistics, New York, 1986. P. 556.
- ٣٨- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ٨٣.
- ٣٩- المصدر نفسه: ص ١٢.
- ٤٠- المصدر نفسه: ص ١٧.
- ٤١- المصدر نفسه: ص ١٤.

- ٤٢- المصدر نفسه: ص ١١.
- ٤٣- المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، مرجع سابق: ص ١٥٧.
- ٤٤- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١١.
- ٤٥- المصدر نفسه: ص ١٥.
- ٤٦- المصدر نفسه: ص ١١.
- ٤٧- الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق: ص ٩٢.
- ٤٨- سورة مريم، آية ٤.
- ٤٩- الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، إبراهيم عبد الجواد، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٧م: ص ١٨٦.
- ٥٠- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١٤.
- ٥١- المصدر نفسه: ص ١٤.
- ٥٢- المصدر نفسه: ص ١٢٣.
- ٥٣- المصدر نفسه: ص ٩٩.
- ٥٤- الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ١٤، ٢، ١٩٨٢م: ص ٤٣.
- ٥٥- وردت النصوص السابقة في عيار الشعر في الصفحات التالية على التوالي: ٩، ١٠، ١١، ٢٠، ٢١، ٣٧، ٤٤، ٤٩، ٥٤، ١٣١، ١٣٢.
- ٥٦- المصدر نفسه: ص ١١.
- ٥٧- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق: ص ٢٧.
- ٥٨- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ٨١.
- ٥٩- المصدر نفسه: ص ٨٠.
- ٦٠- المصدر نفسه: ص ٨١.

- ٦١- المصدر نفسه: ص ١٢٥.
- ٦٢- المصدر نفسه: ص ١٢٥.
- ٦٣- I. A. Richards, practical criticism, London, 1973, P. 2.
- ٦٤- البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، في الصفحات التالية: ١٨٦-١٨٧-١٧١
- ٦٥- اللغة والإبداع الأدبي، محمد العبد، دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م: ص ٣٧-٣٨.
- ٦٦- البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٧٢.
- ٦٧- الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جده، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م: ص ٧٥.
- ٦٨- الأسلوبية الأسلوب، مرجع سابق: ص ٨٣.
- ٦٩- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ٢٠.
- ٧٠- المصدر نفسه: ص ٢٠.
- ٧١- المصدر نفسه: ص ٢٠.
- ٧٢- المصدر نفسه: ص ١١.
- ٧٣- المصدر نفسه: ص ١٥.
- ٧٤- المصدر نفسه: ص ٩٩.
- ٧٥- المصدر نفسه: ص ١٣.
- ٧٦- المصدر نفسه: ص ١٥.
- ٧٧- الخطيئة والتكفير، مرجع سابق: ص ٧٥.
- ٧٨- العلاقة بين القاري والنص في التفكير المعاصر، رشيد منجد، عالم الفكر، م ٢٣، ع ١٦+٢، ١٩٩٤م: ص ٤٧٤.

- ٧٩- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ١٢٥.
- ٨٠- المصدر نفسه: ص ١٢٥.
- ٨١- المصدر نفسه: ص ٢٣.
- ٨٢- اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق: ص ١٢٩.
- ٨٣- المصدر نفسه: ص ١٣٠.
- ٨٤- المصدر نفسه: ص ٣٥-٣٦.
- ٨٥- عيار الشعر، مرجع سابق: ص ٢٦.
- ٨٦- العلاقة بين القاري والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مرجع سابق: ص ٤٧٧.
- ٨٧- الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، عبدالله الغذامي، مطابع دار البلاد، جده، الطبعة الأولى، ١٩٨٧: ص ١٠٧.
- ٨٨- القاري والنص استجابة متلق، عبدالنبي اصطيف، المعرفة السورية، س ٢٥، ع ٢٩٨-٢٩٩، ١٩٨٦م: ص ٢٤٠.
- ولمزيد من الاطلاع على نظرية القاري الضمني انظر: فولف قانج ايزر، فعل القراءة نظرية الوقع الجمالي، ترجمة أحمد المدني، مجلة آفاق المغربية، ع ٦، ١٩٨٦م، ص ٣٠-٣١، نقلاً عن ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧م: ص ١٦٢-١٦٤.
- ٨٩- الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق: ص ٧٧.
- ٩٠- البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق: ص ١٧٠.